

---

## Marcel Thiry, *échec au genre* ?

Paul Dirkx

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1790>

DOI : 10.4000/textyles.1790

ISSN : 2295-2667

### Éditeur

Le Cri

### Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 1990

Pagination : 31-45

ISBN : 2-87277-001-1

ISSN : 0776-0116

### Référence électronique

Paul Dirkx, « Marcel Thiry, *échec au genre* ? », *Textyles* [En ligne], 7 | 1990, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1790> ; DOI : 10.4000/textyles.1790

---

## MARCEL THIRY, ECHEC AU GENRE ?

«C'est vrai que la sottise se mesure  
à la division en genres.»

Michel Serres

Trois recueils de nouvelles, quatre récits, cinq essais, six romans : voilà Marcel Thiry prosateur. Du moins au premier abord <sup>1</sup>, car cette distribution, qui séduit immanquablement par sa clarté, ne donne de l'œuvre thiryenne qu'une image passablement réduite.

Pour ce qui est du roman <sup>2</sup>, tel lecteur n'a-t-il pas l'impression, en les lisant, que certains textes des *Nouvelles du Grand Possible* (1960) relèvent plutôt du genre romanesque <sup>3</sup> ? A coup sûr, les systèmes littéraires anglo-saxons réserveraient au *Concerto pour Anne Queur* une autre étiquette que celle de «nouvelle»<sup>4</sup>. Qu'en serait-il aujourd'hui des systèmes francopho-

---

<sup>1</sup> Et selon la bibliographie reprise dans M. THIRY, *Toi qui pâlis au nom de Vancouver. Œuvres poétiques (1924-1975)*, Paris, Seghers, 1975, pp.483-496.

<sup>2</sup> La présente contribution se limitera à ce genre en s'attachant au cas particulier d'*Echec au temps* (1945).

<sup>3</sup> Nous pensons notamment à *Distances*, qui ne répond pas à certains critères que plus d'un lecteur applique automatiquement à la nouvelle. Ainsi, le texte comporte 82 pages (M. THIRY, *Nouvelles du grand possible*, Préface de Robert Vivier, Liège, Les Lettres Belges, 1960, 296 p., pp.19-101) et il peut donc être considéré comme assez long, même si les histoires littéraires nous apprennent que la nouvelle francophone, au XX<sup>e</sup> siècle, devient souvent une sorte de roman en raccourci.

<sup>4</sup> Sans vouloir entrer dans les détails, notons que public et critique anglais contemporains s'accordent, semble-t-il, pour dire que la «short story» se réserve une forme assez brève (*Le Concerto* s'étend sur...110 pages) et qu'elle

nes<sup>5</sup> ? Et qu'en était-il en 1960 ? Autant de questions qui nous renvoient à l'éternel casse-tête chinois que constitue la définition du genre littéraire ; la difficulté vient surtout du caractère fondamentalement historique du genre, car ce concept (en tant qu'appartenant au discours universitaire) n'a de sens pour nous que pris dans un métalangage qui fonctionne au sein d'un discours conscient de sa propre position historique. Il sera « défini » ici comme un ensemble plus ou moins ouvert de textes dits littéraires, 1° considéré, par des lecteurs historiques (créateurs ou non, mais toujours producteurs de sens), comme formant une série organisée (système) ; 2° qui s'identifie essentiellement par rapport à d'autres genres (systèmes) au sein d'un polysystème<sup>6</sup> de genres. A l'intérieur de ce polysystème, chaque composante peut être traitée, à son tour, comme un polysystème de sous-genres. Celui-ci comprend, en (très) gros, une zone (centrale) de sous-genres canoniques, qui sélectionne et phagocyte, sur base d'un système de valeurs trans-générique, un nombre généralement limité d'*éléments* sous-génériques provenant d'une zone (périphérique) de sous-genres dits paralittéraires. Le mouvement inverse, où l'on voit des éléments sous-génériques évoluer du centre vers la périphérie, n'est certes pas exclu, mais il se produit moins fréquemment. De la même manière, le polysystème des genres évolue sous l'effet d'un va-et-vient d'*éléments* constitutifs de genres en interaction à un certain moment de l'Histoire.

est caractérisée par une histoire qui, bien que se déroulant dans un monde en apparence banal, finit toujours par interloquer ou piéger le lecteur.

<sup>5</sup> Que la nouvelle demeure un genre problématique — mais y en a-t-il qui ne le soient pas ? —, les écrivains sont les premiers à en convenir. Citons, à titre d'exemple, un petit volume qui reprend l'avis de quelques auteurs de nouvelles n'appartenant pas tous au même système littéraire : *Pour la Nouvelle*, textes de Brochier, Del Castillo, Gazier, Host, Josselin, Mertens, Tournier, Zinoviev, Bruxelles, Ed. Complexe, 1990, 96 p., coll. L'heure furtive.

<sup>6</sup> Ce néologisme recouvre une approche littéraire assez récente, développée dans certaines publications du Porter Institute for Poetics and Semiotics de Tel-Aviv (dont on lira en premier lieu I. EVEN-ZOHAR, *Papers in Historical Poetics*, Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978, 101 p., coll. Papers on Poetics and Semiotics n° 8) et, en Belgique, dans les travaux de José Lambert et de ses collaborateurs (notamment J. LAMBERT, *Un Modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème*, Courtrai, Faculté van de Letteren en de Wijsbegeerte, 1983, 26 p.).

Ainsi, ce n'est pas au nom d'un canevas séculaire qu'il convient d'interroger le caractère romanesque d'un texte tel que *Voie-Lactée* (1961), mais plutôt en tant qu'élément organisé des systèmes génériques thiryen et général, qui sont en interaction et en évolution permanentes. De la complexité de cette évolution dépend la richesse de l'analyse descriptive générique, appelée indûment «théorie des genres». En hypostasiant l'analyse en théorie isolée, on en est vite arrivé à une hypertrophie — et non à une richesse — théorique où les approches se succèdent à un rythme qui fait penser à celui de la mode vestimentaire<sup>7</sup>.

Avant d'examiner la «carte d'identité» — problématique s'il en est — d'*Echec au temps*, il convient, à la lumière de ce qui précède, de souligner que cette «carte» n'est pas le résultat d'un débat «scientifique» sur la distinction (purement idéale) entre «genre historique» et «genre théorique». *Echec au temps* n'est pas enfin venu combler une case vide dans tel ou tel «époustouflant tableau des sous-genres»<sup>8</sup> du roman, tableau qui n'attendait que cela. Laissons ce type d'anticipations à Mendéléiev ou à Cuvier. Notons plutôt, et tout d'abord, que, lorsque paraît notre roman, Marcel Thiry n'a publié que deux textes de «fiction» (*Le Goût du malheur*, roman mineur publié à vingt-cinq ans, en 1922, et une série de nouvelles parues dans *Marchands* en 1936). Si l'on ne retient que les éditions originales dans la bibliographie de notre auteur, on constate un déséquilibre entre poésie et prose (non pas celle de l'essayiste), déséquilibre qui s'accroît quand on compare le nombre de recueils de poèmes (21) et de romans (6). Est-ce à dire que Marcel Thiry fut poète avant d'être prosateur ? Il faudrait plus que quelques dénombremens bibliographiques pour pouvoir répondre à cette question difficile, même si l'auteur lui-même estimait que, «chez [lui], c'est plus souvent la maison de la poésie»<sup>9</sup>. Contentons-nous ici de dire que les deux registres

<sup>7</sup> Selon l'expression d'A. KIBEDI VARGA dans «Genres en tekstsoorten : raakpunten van vorm en functie in de literatuurwetenschap», dans *Vorm en functie in tekst en taal*, Leiden, E.J. Brill, 1984, pp.32-47, p.32.

<sup>8</sup> Ici, l'expression est de Gérard Genette qui, dans son «Introduction à l'architexte», met en pièces toute la théorie traditionnelle des genres.

<sup>9</sup> Marcel Thiry dans M. LOBET, *Marcel Thiry. Reflets et réflexions*, Tournai, Ed. Unimuse, 1971, 120 p., coll. Le Miroir des Poètes, p.20.

d'écriture sont intimement liés <sup>10</sup> ; que *Statue de la fatigue* (un recueil de poèmes de 1934) prépare *Marchands* (livre qui réunit à la fois la série de nouvelles citée plus haut, des poèmes et des essais !), qui lui-même prépare *Echec au temps* ; que, tandis que Thiry rédige *Echec au temps* (1937-1938), il travaille aussi à *La Mer de la Tranquillité* (poèmes parus en 1938).

On a même l'impression que, chez lui, prose et poésie se partagent les deux faces d'une page qui raconte une même histoire, dont ses textes seraient comme autant de passages <sup>11</sup>. Ainsi, prose et poésie semblent se contenir mutuellement tout en se complétant : comme l'expression des mêmes préoccupations existentielles, d'une seule et même expérience de vie <sup>12</sup>. A cette symbiose sensible entre les deux modes d'écriture, Marcel Thiry est resté fidèle tout au long de sa carrière d'écrivain ; à ce titre, il étonne autant, bien qu'autrement, que le cas célèbre de Romain Gary - Emile Ajar, dont il apparaît comme l'antithèse pure.

Il est clair qu'un tel phénomène de symbiose ne fait pas l'affaire de qui veut continuer à penser en termes de catégories génériques isolées. Prenons l'exemple de *Voie-Lactée, romance*.

<sup>10</sup> Certains commentateurs vont beaucoup plus loin. Ainsi, Robert Vivier n'est pas seul à voir en Marcel Thiry un penseur qui «se met à raconter des histoires en prose» (M. THIRY, *Nouvelles du grand possible*, op.cit., p.7 afin de mieux développer ses idées de poète. Dans cette optique, Thiry aurait subordonné, peu ou prou, un mode d'écriture à un autre (voir aussi M. CLEMEUR, *Marcel Thiry matérialiste*, Korbeek-Lo, Ed. de la Nouvelle Etape, 1961, 16 p., p.6 ; ainsi que R. BODART, *Marcel Thiry*, Paris, Seghers, 1964, 192 p., coll. Poètes d'aujourd'hui n° 124, p.18 sq., qui donne à ce sujet une opinion moins tranchée). Toutefois, aucun de ces commentateurs ne tient vraiment compte du contexte matériel de rédaction qui, semble-t-il, a déterminé plus qu'aucune intention la simple possibilité d'écrire des textes longs.

<sup>11</sup> Voir, par exemple, F. HELLENS, «Portrait de Marcel Thiry», dans *Hommage à Marcel Thiry, Marginales*, n°89-90 (avril 1963), pp.7-9, p.8. Ses textes ne sont jamais autobiographiques dans leur développement ; ils le sont toujours dans certains de leurs éléments de base, dans certaines de leurs articulations ; ils le sont sans doute dans ce qu'ils ont d'essentiel.

<sup>12</sup> Cette cohésion, telle qu'elle influe sur les choix génériques de l'auteur, est étudiée dans P. HALEN, «D'un étiage poétique assez bas ou : la question des genres chez Marcel Thiry », dans *Cuadernos de Filología Francese*, n°3, 1989, pp.59-79. Cet article est reparu, sous une version nouvelle, dans P. HALEN, *Marcel Thiry. Une Poétique de l'imparfait*, Bruxelles, Artel-Ciaco, 1990, 228 p.(chapitre I).

S'agit-il d'un genre à part entière et qui mérite une étiquette propre ? Ou s'agit-il d'un sous-genre ? La *romance* constitue plutôt, comme le suggère Pierre Halen, un «genre intermédiaire plutôt qu'hybride», à situer entre le roman et le poème <sup>13</sup>. Nous pencherions en faveur de la «définition» qu'il en donne plus loin — «une sorte de trajet du roman vers la poésie (*ibid.*) —, car 1° cette «définition» fait l'économie du terme «genre» et 2° elle introduit une idée de mouvement, voire d'évolution d'un genre vers un autre. En effet, ne faudrait-il pas renoncer à catégoriser en genres à part entière des textes hétérogènes comme *Voie-Lactée* (1°) et constater la simple possibilité d'une coexistence d'éléments provenant de systèmes génériques en apparence éloignés les uns des autres (en s'interrogeant surtout sur les raisons précises de ce déplacement d'éléments) (2°) ? Cette logique sera appliquée plus loin au cas particulier du roman *Echec au temps* en tant que roman dit fantastique.

Mais revenons d'abord à *Echec au temps*, roman. Il faut noter qu'il n'échappe pas à la règle de symbiose qui semble régir toute l'œuvre thiryenne. Donnons-en quelques illustrations. On pense d'emblée à un certain nombre de poèmes antérieurs qui rappellent *Echec au temps* (dont, déjà, certaines strophes de *Plongeantes Proues* de 1925) ou à tel poème qui en avait développé plus longuement un élément spécifique (comme «Conjuge, enfant, le verbe délier» (*La Mer de la Tranquillité*, 1938) ce que Jules Axidan demande explicitement à ses élèves au chapitre XIII d'*Echec au temps*). Mais d'une manière plus fondamentale, il faut surtout relever le thème majeur du roman, la souffrance causée par l'irréversibilité du temps, qui est un thème également cher au poète. Ce dernier est d'ailleurs mis en scène par le romancier, puisque Jules Axidan, le personnage du poète dans *Echec au temps*, livre le même combat contre la dictature temporelle que Marcel Thiry poète. Cette mise en scène de l'écriture poétique ne fait que lier davantage les deux modes d'écriture, prose et poésie, si bien qu'il y a peut-être lieu de parler d'une mise en abyme de l'écriture de Marcel Thiry auteur, c'est-à-dire de Marcel Thiry poète et prosateur <sup>14</sup>.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>14</sup> Cette hypothèse se trouverait alors corroborée par la mise en abyme du romancier au début du roman (voir l'analyse *infra*).

On constate donc qu'*Echec au temps* n'exclut pas la poésie, tant s'en faut. Toutefois, son statut de roman est loin d'être ébranlé par la symbiose évoquée ci-dessus. Examinons maintenant pourquoi il n'en va pas de même avec certains de ses éléments sous-génériques. On serait en présence d'un «roman fantastique», d'ailleurs assez audacieux pour son temps, puisqu'il devance, notamment, les scénarios devenus classiques de l'Américain Poul Anderson <sup>15</sup>. Commençons par confronter le roman avec la théorie de Tzvetan Todorov en matière de littérature fantastique, c'est-à-dire avec une théorie qui fait toujours autorité chez un nombre assez élevé de spécialistes <sup>16</sup>.

Todorov définit le fantastique comme «l'hésitation éprouvée par [par le lecteur (et, éventuellement, par un personnage)] qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel»<sup>17</sup>. Les lois naturelles en question sont celles qui régissent le monde de l'histoire et auxquelles le personnage est habitué : même si elles nous sont inconnues, à nous lecteurs, elles sont ainsi présentées qu'elles ne revêtent aucun caractère surnaturel dans le monde évoqué. Or, dès qu'il y a hésitation, le fantastique apparaît. De cette définition découle, toujours selon Todorov <sup>18</sup>, que le fantastique s'évanouit dès l'instant où le lecteur choisit d'accepter ou de refuser l'événement surnaturel, en lui donnant une interprétation, allégorique, poétique ou autre.

Sur ce point, Dominique Hallin-Bertin s'en prend au théoricien structuraliste en lui reprochant de «pécher» «par une excessive rigidité», à savoir par un «radicalisme formaliste»<sup>19</sup>. Pour elle, le fantastique ne craint pas la lumière d'une lecture poétique ou allégorique. Or, comment concilier cet avis, qui ne prend nulle part appui sur une réflexion théorique, avec l'idée, du

<sup>15</sup> Voir, par exemple, *Trois Cœurs, trois lions* («Three Hearts and Three Lions», 1961).

<sup>16</sup> T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 192 p., coll. Points n° 73. Todorov signale que la base de sa théorie n'est pas originale : «On peut la trouver, bien que formulée différemment, dès le XIX<sup>e</sup> siècle» (p.29).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 29 sq..

<sup>19</sup> D. HALLIN-BERTIN, *Le Fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 1981, 228 p., pp.142,176.



reste partagée par Todorov, «que le fantastique ne développe vraiment ses charmes que dans les hésitations de l'ambiguïté» et que «la règle du jeu fantastique auquel le lecteur est convié prescrit justement qu'il ne choisisse point»<sup>20</sup> ? Au cas où le reproche de formalisme porterait simplement sur «le goût [des] systématisations excessives» de Todorov<sup>21</sup>, signalons que celui-ci al'avantage d'intégrer son «genre» dans un système plus ou moins ouvert de genres, ce qui renforce considérablement la portée de sa définition. En effet, il a pris soin, pour sa part, de ne pas faire l'amalgame du fantastique, du merveilleux et de l'étrange, encore qu'il évite de nous expliquer en quoi cette triade constitue pour lui une donnée théorique acquise. En tout cas, son approche permet de traiter du genre fantastique comme faisant partie d'un système de plusieurs genres en interaction.

Non seulement il est clair que le principe d'une telle démarche systémique est souvent associé à un traitement plutôt irrévérencieux et désenchanteur de la littérature<sup>22</sup> — un peu à l'image de l'écharnage de l'humain dans *Le Concerto pour Anne Queur* —, mais encore il nous semble que la petite prise de bec évoquée plus haut repose sur un manque de précision, et bien de part et d'autre. D. Hallin-Bertin, nous l'avons vu, néglige quelque peu l'argumentation théorique ; Todorov, quant à lui, suggère mais ne dit peut-être pas assez clairement que le genre du fantastique... n'existe pas vraiment dans le domaine de la théorie littéraire :

Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s'évanouir à tout instant. Il paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome[...] rien ne nous empêche de considérer le fantastique précisément comme un genre toujours évanescant<sup>23</sup>.

Posée en ces termes ontologiques, la question devient des plus délicates. Faut-il conclure que, dans notre cas particulier, *Echec au temps* ne peut être appelé roman «fantastique» au sens de «relevant d'un sous-genre fantastique du roman», sous-genre (quasi) inexistant ? L'ennui, c'est que ce dernier existe bel et bien dans d'autres discours, fût-ce dans le discours commercial

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp.158, 121.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>22</sup> L'essai de D. Hallin-Bertin est une belle illustration de cette confusion.

<sup>23</sup> T. TODOROV, *op.cit.*, pp.46-47.



qui, surtout de nos jours, voit dans le fantastique tout sauf un genre évanescent. Quant à nous, nous prenons le parti de constater cette divergence de points de vue sur le fantastique en tant que genre et nous reposons la question en termes d'*éléments* génériques, en l'occurrence sous-génériques, dont l'existence n'est problématisée dans aucun discours. La question est alors de savoir si *Echec au temps* contient des éléments sous-génériques fantastiques, autrement dit des segments ou des procédés narratifs qui, quel que soit le sort que leur réserve la suite du texte, soient de nature à éveiller un doute éventuellement mêlé de crainte, toujours suivant Todorov.

### Analyse sous-générique

On se souviendra de l'histoire du plus célèbre (du moins inconnu ?) des romans de Marcel Thiry<sup>24</sup>. Le principal vecteur narratif susceptible d'engendrer le fantastique est bien sûr le fait «historique» de la victoire de Napoléon à la bataille de Waterloo et l'exploit quasi wellsien d'en changer le cours en faveur du «duc de fer». Sans nul doute, et dans l'absolu, un tel vecteur a incontestablement un caractère fantastique. Il suffit de penser à *Echec au temps*, fût-ce vaguement et sans être en train de lire le texte, et c'est d'abord ce Waterloo fantastique qui passe par l'esprit. Et maint critique littéraire de conférer conséquemment à *Echec au temps* l'étiquette en question. Toutefois, il convient encore d'examiner si, *dans le texte*, ce vecteur donne lieu à l'emploi du concept de fantastique. Autrement dit, l'auteur a-t-il mis les procédés narratifs au service de l'ambiguïté fantastique ? Récit et histoire vont-ils dans un même sens ?

L'instance narrative dans *Echec au temps* est aussi le héros de l'histoire : Gustave Dieujeu, un personnage qui, comme d'habitude, ressemble fort à Marcel Thiry et dont les dieux du hasard vont se jouer allègrement. Six mois se sont écoulés depuis le début de l'action, qui commence le lundi 30 avril 1935. Les

---

<sup>24</sup> Sinon on se reportera à la page 153 du *Dictionnaire des œuvres, I. Le roman*, sous la direction de Robert Frickx et de Raymond Trousson. A noter qu'Anne-Françoise Luc y commence par dire qu'*Echec au temps* valut à son auteur d'être propulsé au rang des maîtres du *fantastique* belge, ce qui n'est pas rien.

pages initiales, où le narrateur se présente en s'adressant au lecteur à la première personne, ont comme fonction de créer un effet de réel qui devrait tuer dans l'œuf toute incertitude ressentie plus loin par le lecteur. Il s'agit moins de «s'assurer l'intérêt du lecteur» que de le convaincre de ce que «je ne suis pas fou» ?<sup>25</sup>. Si le narrateur entame sa présentation en situant les récits comparables au sien dans le domaine des... genres littéraires, ce n'est que pour mieux se distancier d'eux : tout est réel ici, et Dieujeu n'a pas à user «de ficelles romancières» (p.19). Du reste, il prétend ne pas aimer le «fatigant effort d'imagination» (id.). Précisons encore que notre narrateur-témoin ne s'effacera jamais, loin de là, entièrement engagé qu'il est dans la narration objective des faits inouïs qu'il a vécus. Ses interventions régulières, au fil des pages, visent toutes à montrer qu'il veut s'«appliquer à raconter cette histoire extraordinaire au plus court, sans digressions et sans recherche» (p.115, soit au milieu du texte).

Ce début de roman <sup>26</sup> est d'autant plus fort qu'en expliquant comment et pourquoi Dieujeu, failli et en prison, se prépare à nous raconter une histoire vécue, non littéraire, Thiry nous livre un véritable petit traité de littérature <sup>27</sup>. En effet, on a beau le croire fou ou comédien, lui, Gustave Dieujeu, se sait libre, «libre d'écrire» : voilà l'essence conflictuelle de «ce statut que je souhaite durable» (p. 20), celui d'écrivain <sup>28</sup>. Ce petit traité de littérature, qui tente de découvrir ce qui pousse le narrateur à la narration, ouvre un vecteur extradiégétique qui traverse toute l'œuvre. Dieujeu qui, comme Thiry dans une *Note de l'auteur*

<sup>25</sup> M. THIRY, *Echec au temps*. Préface de Roger Caillois, Bruxelles, Société de commercialisation des Editions Jacques Antoine, 1986, 256 p., pp.19, 37 (édition originale éditée à Paris, Editions de la Nouvelle France, 1945, 264 p.).

<sup>26</sup> Qui est aussi marqué par un taux élevé d'auto-ironie qui rappelle de manière frappante une des meilleures plumes de la littérature flamande du XX<sup>e</sup> siècle, également commerçant rêveur de son état : Willem Elsschot.

<sup>27</sup> On peut étendre notre remarque au texte intégral d'*Echec au Temps* qui est un livre foncièrement métalittéraire. *La Pièce dans la pièce*, une nouvelle très réussie des *Nouvelles du grand possible*, contient ainsi, en sourdine, une réflexion subtile sur le théâtre et sur la cinématographie.

<sup>28</sup> La belle humeur de notre détenu est bien à l'antipode des états d'âme d'un Henry Boulant dans *Histoire d'une Marie* de Baillon, qui «écri[t] comme un condamné à mort qui voudrait finir ses mémoires» (p.168, cité dans

pour la troisième édition (p. 18), insiste fort sur son ignorance en toutes choses (pp. 21, 78, 80, 178, 203), se perd en conjectures sur «ce curieux besoin que j'éprouve de raconter mon histoire» (p.21) — curieux, sans doute, pour le personnage «thiryesque» qu'il est, commerçant et se découvrant une envie «comique» (p.19) de raconter une histoire (vecteur extradiégétique), mais tout à fait naturel pour quelqu'un qui vient d'être témoin de l'impossible (vecteur intradiégétique) !

Déterminé à neutraliser le moindre effort de fiction *dans l'histoire*, le narrateur ne lésine pas sur les descriptions détaillées du monde parallèle où Waterloo est une victoire française. Cette pléthore de détails va souvent de pair avec une présence accrue du narrateur et du lecteur «implicite» :

Et si vous voulez vous représenter dans quel monde incroyablement distant de celui où vous me lisez, se plaçait cet Ostende de ce soir-là [...] qu'il vous suffise de ce simple détail : à cinq cents mètres de l'endroit où je dînais [...] (p.43).

C'est bien évidemment lors des séances de rétrovision, où l'on arrive à capter les images de la bataille de Waterloo, que le lecteur a droit à un maximum de détails :

[...] jusqu'à compter les galons en tresse sur les manches des officiers et jusqu'à distinguer un chiffre au collet des soldats [...] (p.95).

[...] je distinguais aussi parfaitement le détail de leur formations [...] jusqu'à laisser discerner les clochettes mouillées de l'avoine [...] (p.96).

«Et je me ferais scrupule d'épargner même un détail oiseux» (p.171). Paradoxalement, ce genre de descriptions visant à boucher de réel la moindre faille d'où pourrait jaillir l'irréel produit souvent des effets de fiction *dans la narration*. Si ce n'est un style nettement «artiste», ce sont les dialogues qui donnent une impression d'artefact. Dans le passage suivant, la peinture minutieuse de Hervey, l'inventeur de la machine à explorer le temps, secrète comme un vernis qui ne peut qu'attirer l'attention du lecteur sur le cachet littéraire imprimé au récit :

[...] ses cheveux, négligemment rejetés, gardaient un ordre naturel, et c'est pour leur nuance que les Anglais ont le mot d'"auburn", tellement plus doux que notre mot de châtain. Avec ces cheveux-là où

ondulaient *ces valeurs brunes*, avec son teint mat, sa bouche volontaire, délicate et triste, *il aurait dû lui-même s'appeler Auburn. Il s'appelait Hervey* ; et c'était déjà beaucoup que *sa semblance* ne trompât point sur sa race, et qu'il fût britannique comme il le donnait à penser. Il passait de temps en temps une main [...] sur un front trop haut [...] qui l'empêchait de *ressembler parfaitement aux boys les plus purs de la peinture anglaise* (p.45 ; c'est nous qui soulignons).

Nombreux sont les passages dans lesquels, d'une manière tout à fait analogue, le narrateur semble ainsi trahir son propre credo d'objectivité. Toutefois, ces passages ne font finalement qu'actualiser, à intervalles réguliers, le vecteur métalittéraire amorcé au début du roman et dont il a été question plus haut. Comme ce vecteur est consubstantiel à la narration toute particulière d'*Echec au temps*, ils s'intègrent parfaitement au récit et n'ont guère d'incidence sur l'histoire. Voici quelques occurrences remarquables parmi d'autres :

La jolie fille me semblait une héroïne très convenable pour un pareil roman-éclair [...] (p.30).

Les questions de ces confidents, bien présentées, comme au théâtre, pour informer le spectateur, me parurent un arrangement [...] (p.31).

La coalition qui nous avait ainsi réunis en un quatuor fantasmé — le riche physicien anglais, le professeur bohème, la fille-mère et le marchand déserteur — [...] (p.171).

Même la mise en abyme suivante ne risque pas de compromettre la véracité du témoignage :

[Axidan dit à Dieuieu :] — Tu as l'intention de faire de la littérature, à présent, mon vieux Ludibrium ? Tu viens me consulter sur un canevas de roman ? C'est bien cela ? Eh bien ! la donnée [...] demande un Wells (p.211).

Il arrive aussi que le narrateur prenne à témoin les historiens militaires (p.102)<sup>29</sup> ou l'ensemble de ses contemporains («le descendant de ce capitaine Hervey dont, sans être le moins du monde spécialiste des questions napoléoniennes, je savais, comme tout le monde, qu'il était accusé d'avoir provoqué, par une information inexacte, la retraite de Wellington le soir du 18 juin 1815», p.71). Parfois, il délègue sans plus sa voix à l'un des personnages centraux dont on a pu dire, un peu à la légère, qu'ils

<sup>29</sup> Dieuieu, effectivement, est «à l'âge où l'on se détourne du roman pour l'histoire» (p.38) !

sont en fait autant de «représentants de l'auteur» (quatrième de couverture de notre édition).

Mais une manière bien plus radicale de prévenir l'hésitation inquiète du lecteur — et donc de prévenir le fantastique — est le désamorçage pur et simple du suspense ; ce désamorçage semble être une spécialité de Thiry — y compris le Thiry du dernier roman, *Nondum, jam non* (1966).

Un premier procédé de désamorçage consiste à dévoiler ce qui doit encore venir et qui aurait pu produire un effet de fantastique. L'analyse du jeu des prolepses <sup>30</sup>, fort nombreuses, nous livre les quelques chiffres (relatifs) suivants : 8 prolepses étouffent le fantastique virtuel, 3 prolepses permettent au doute de s'installer éventuellement, 15 sont non pertinentes <sup>31</sup>. Les huit prolepses neutralisantes annoncent au lecteur que l'action va bel et bien se dérouler dans un autre univers, mais un autre univers régi par des lois on ne peut plus naturelles (p.23) ; que Dieu jeu s'est «trouvé transporté par miracle dans ce monde où [le] voici banqueroutier et en cellule» (p.23) ; qu'il est en cellule pour avoir dit la vérité et rien que la vérité (p.50) ; que Waterloo a réellement été modifié (p.38), et bien par son ami Hervey devenu inexistant (pp.39, 155, 171, 184, ainsi que de nombreuses interventions anticipatives du narrateur). En somme, le lecteur connaît d'avance l'issue de l'histoire et c'est bien en cela que, dans *Echec au temps*, aucune prolepse n'est vraiment génératrice de suspense, pour ne pas parler du fantastique. Ce désamorçage systématique est à son comble au moment où le narrateur bascule dans «notre» univers. Inévitablement, cet épisode, dix fois annoncé, tient en haleine le lecteur, mais le narrateur persiste à dédramatiser son histoire par l'emploi de l'auto-ironie :

---

<sup>30</sup> Est désignée par "prolepse" «toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur» (G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 288 p.), la manœuvre contraire étant l'«analepse».

<sup>31</sup> Quant aux analepses, moins nombreuses, les chiffres sont forcément plus tranchés : 0-1-17. A toutes fins utiles, nous précisons encore que parmi les prolepses non pertinentes se trouvent des séquences narratives qui font incontestablement naître le suspense, mais un suspense qui n'a rien à voir avec le fantastique. Combien de fois les deux phénomènes, suspense et fantastique, ne sont-ils pas confondus !

Mais c'est moi qui m'écroulai comme si j'avais reçu le coup de fusil. La chaise-longue à cretonne fleurie s'était dérobée sous moi, et je heurtai durement le plancher avec mon crâne et mon échine.

Ma première impression, quand je me retrouvai sur mon séant après ce patatras, frottant d'une main mes reins meurtris et de l'autre ma tête bosselée [...] (pp.197, 199).

Cette scène bédéesque ne fait-elle pas penser irrésistiblement à une scène similaire, dans *Tintin et le Secret de la Licorne* (1943), où le comique narrateur Haddock s'abîme littéralement dans son récit en faisant une chute diégétique au moment même où le lecteur allait voir son illustre aïeul assommé par une grosse poulie métadiégétique ?

Clôtureons cet exposé sur la chasse au fantastique dans *Echec au temps* par la description rapide d'un second procédé visant à désamorcer le suspense ou toute autre forme d'attente provoquée : l'explication. Dans ce roman, rares sont les comparants qui n'ont pas leurs comparés dans le texte, rares sont les énigmes que le lecteur aura à résoudre par lui-même. Parfois, on en vient à soupçonner Marcel Thiry de ne pas avoir une confiance suffisante en son lecteur <sup>32</sup>, ce même lecteur que Gustave Dieujeu s'évertue à faire croire à l'authenticité de son histoire : «Je ne suis pas fou [...] Je vais vous dire en quoi le monde où j'ai vécu pendant trente cinq-ans était un autre monde que celui où nous sommes. Je vous dis que [...] Je dis que [...] Il disait comment [...] Il disait encore comment [...]» (pp.37-38). Voici un exemple parmi d'autres où, personnellement, nous nous sommes senti comme dépossédé d'une (infime) partie de plaisir textuel :

[...] quand l'impression désagréable d'une présence intrusive dans ma chambre se fit plus nette et plus impérieuse [...].

Cette intrusion n'était pas celle du travail [...] Mais je découvrais à présent ce qui m'avait suivi dans ma chambre, et s'y était installé comme un ennemi invisible et sournois. C'était un mot prononcé par Mlle Orbus, le mot *mérite* (pp.151-152).

La dernière phrase a quelque chose de théorique. C'est le cas de tous les passages où le narrateur explicite le sens à donner à sa

---

<sup>32</sup> En réalité, il n'en est rien. Si Thiry ne fait pas confiance à quelqu'un, c'est bien à lui-même et à "son" narrateur, donc au langage. L'insuffisance du langage étant un de ses premiers soucis, le contenu informatif importe moins que l'énonciation. C'est d'ailleurs à cette constatation que nous aboutirons en fin d'article.



propre histoire. Ainsi, au premier alinéa (20 lignes) du chapitre XV, un même raisonnement est repris par quatre fois ! La meilleure illustration de cet effort d'explicitation réside peut-être dans la partie finale du récit. A peine Dieuieu s'est-il réveillé dans un autre univers qu'il se met à formuler de froides spéculations sur ce qui s'est produit. Même la disparition de son ami Hervey ne suscite que quelques observations hypothético-déductives : ni tristesse, ni même étonnement. Il faut conclure que le narrateur et son récit priment le personnage et ses émotions d'un instant.

### Conclusion ?

L'analyse précédente montre suffisamment que l'auteur d'*Echec au temps* n'a pas mis les procédés narratifs au service de l'ambiguïté fantastique dont nous parle Tzvetan Todorov. Les quelques procédés qui ont été traités — et il y en a d'autres — s'allient pour battre en brèche le moindre effet de fantastique. Ainsi, nous avons vu que l'instance narrative a pour fonction d'empêcher l'éclosion du fantastique. Il en va de même pour l'abondance de détails descriptifs (bien que cet «hyperréalisme» entre force guillemets arrive, paradoxalement, à créer parfois un effet d'étrangeté qui, toutefois, n'est pas synonyme de fantastique). Une manière bien plus radicale d'anticiper l'hésitation du lecteur est encore le désamorçage systématique de tout effet d'attente (désamorçage auquel l'auteur se livre avec le naturel qu'on lui connaît), que ce soit par l'emploi fréquent de prolepses ou par l'explication systématique de ce que certains autres auteurs choisiraient peut-être de laisser implicite.

Dans ces conditions, il devient très difficile de soutenir qu'*Echec au temps* est un roman fantastique, voire que son système narratif contient des éléments génériques ayant une fonction fantastique. Autrement dit, nous croyons que notre analyse, qui utilise la notion minimale d'«hésitation» proposée par Todorov<sup>33</sup>, montre qu'il n'est pas possible, dans l'absolu, de coller l'étiquette sous-générique «roman fantastique» sur un roman qui

---

<sup>33</sup> Ou plutôt par la série de théoriciens qui emploient cette notion depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et dont Todorov synthétise les définitions.

ne présente à peu près aucun *élément* du sous-genre en question <sup>34</sup>.

Il semble que, pour l'auteur, l'enjeu se situe ailleurs : le vecteur métalittéraire de l'écriture (du poète *et* du prosateur) lui importe plus que la création d'une atmosphère fantastique. C'est que chez Marcel Thiry le narrateur prime son personnage principal (même là où ils ne font qu'un !), le récit prime l'histoire, la signification le produit brut. Cette priorité laissée au travail sur la langue s'avère être un des principes fondateurs de cette symbiose entre prose et poésie que nous avons essayé de cerner en début d'article ; la réflexion métaphysique (en l'occurrence, sur le Temps) en est un autre. Nous émettons l'hypothèse que ces deux principes de symbiose entre prose et poésie sont responsables de la non-apparition du fantastique dans notre roman.

Encore deux questions. Primo, pourquoi Marcel Thiry a-t-il finalement choisi un scénario virtuellement fantastique et qui n'avait à son époque rien d'académique ? Une intrusion analogue d'éléments « paralittéraires » s'observe dans la poésie thiryenne, cette poésie « classique assouplie par Apollinaire, ouverte aux termes techniques du monde contemporain » <sup>35</sup>. Et secundo, si *Echec au temps* n'est pas un roman fantastique, pourquoi l'a-t-on qualifié et le qualifie-t-on encore (parfois ?) de fantastique ? Il est des casse-tête chinois qui ont la vie dure...

Paul DIRKX  
K.U.Leuven — Paris VIII

---

<sup>34</sup> Par contre — et il y aurait là matière à une étude assez vaste —, *Echec au temps* contient en germe ou du moins rappelle un certain nombre d'éléments que les spécialistes taxeraient aujourd'hui de « post-modernes » (ainsi, Brian MCHALE, auteur de *Postmodernist Fiction*, New-York-Londres, Methuen, 1987, 272 p.).

<sup>35</sup> Marc QUAGHEBEUR dans *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Editions Labor, 1990, 480 p., coll. Archives du Futur, p.25.

# LES MYRIADES

Librairie ancienne  
et moderne

Livres d'art et d'histoire  
Belgicana  
Auteurs belges  
Editions originales  
Livres illustrés

CATALOGUES PERIODIQUES  
A PRIX MARQUES  
SUR DEMANDE

BOUTIQUE D'ART ET DE LOISIR  
Exposition permanente d'artistes belges et étrangers

Ouvert du mardi au samedi inclus, de 10 à 12h.30 et de 14 à 18 h.30.  
Fermé dimanches et lundis.

197, avenue Georges Henri (Square de Meudon) 1200 Bruxelles  
Tél. 02/770.55.79